

lucatrices et des

enhancement of

In N.K. Denzin  
Sage.

ques analytiques  
au corps social

dine Publishing.

arts-based living

S. Lincoln (dir.),

ology of Sport

New York: Basic

ol. e (1990) :  
idias - La notion

de passage du

## VUES ET BÉVUES DE L'ART PUBLIC

Richard Lachapelle, professeur  
Université Concordia

Dans un texte publié en 1987, Arthur C. Danto avance le propos que « les projets d'art public peuvent parfois réussir brillamment comme œuvres d'art tout en échouant misérablement en tant qu'œuvres d'art public (p. 90-91)<sup>1</sup> ». Danto a émis cette opinion lorsque régnait aux États-Unis toute une controverse au sujet d'une sculpture d'art public de Richard Serra installée, en 1981, dans le *Federal Plaza*, à New York. L'œuvre qui s'intitulait « *Arc* » (*acier, 12 x 120 pi*) a été détruite en 1989<sup>2</sup>. Cette œuvre illustre bien ce que voulait dire Danto. Le *Federal Plaza* est un square public entouré d'édifices du gouvernement fédéral américain. Lors de son installation en 1981, l'œuvre de Serra est reçue comme une entrave à la circulation piétonnière et un obstacle à la libre jouissance de la Federal Plaza par les employés du gouvernement fédéral qui descendent en masse dans le square à l'heure du midi, ainsi qu'avant et après la journée de travail. Selon Serra, cette installation « *in situ* » représente symboliquement, et donc avec succès, l'entrave de l'administration fédérale sur la liberté individuelle de ses citoyens. Toutefois, à la suite d'un procès à la cour fédérale, intenté par un groupe d'employés de la fonction publique américaine, l'œuvre de Serra sera démantelée en 1989. Le juge donne raison aux demandeurs et ordonne donc l'enlèvement de la sculpture (Kelly, 2002; Serra, 1989).

### La sphère publique selon Fraser

Comment peut-on expliquer ces controverses, pourtant assez répandues, que génère l'art public, comme avec cette sculpture de Richard Serra? Le travail de la sociologue Nancy Fraser (1993) peut nous aider à mieux comprendre ces différends. Cette dernière précise que la sphère publique « désigne une scène, dans les sociétés modernes, où se déroule, par l'entremise de la parole, la participation politique de ses citoyens. C'est le

<sup>1</sup> Traduction libre

<sup>2</sup> On peut facilement accéder à des images de cette œuvre en effectuant une recherche sur Internet.

lieu où ils débattent de leurs enjeux communs. Il s'agit donc d'une arène institutionnalisée où a lieu l'interaction discursive des citoyens » (Fraser, 1993, p. 2)<sup>3</sup>. Fraser insiste sur cette notion de « participation politique » comme facteur déterminant de la sphère publique. Donc, selon elle, toute activité dans la sphère publique a forcément une nature politique. En présentant une idée, une œuvre ou une représentation en public, l'artiste invite le public à participer à un débat.

De plus, Fraser (1993) conteste quatre suppositions au sujet de la sphère publique. D'abord, elle conteste l'idée reçue que tous les interlocuteurs y sont égaux. Dans la sphère publique, les inégalités entre interlocuteurs existent toujours, qu'elles soient de nature économique, sociale, ou liées à la formation. Ensuite, Fraser conteste la notion qu'il y existe un seul public homogène. Au contraire, elle affirme qu'il existe plusieurs publics, chacun ayant des croyances et des buts particuliers. De plus, Fraser s'oppose à la supposition que, dans la sphère publique, seul les questions portant sur le bien commun sont propres à la discussion. Étant donné cette pluralité des publics, il ne peut y avoir un seul bien commun. Ce qui est bien et juste pour un groupe ne l'est pas forcément pour les autres. Cette réalité mènera de manière inévitable à la contestation et au conflit à cause des multiples besoins des groupes divers. Enfin, Fraser conteste l'idée reçue que l'activité de la sphère publique porte seulement sur l'émission d'opinions et non sur la prise de décisions. De fait, le débat en public mène souvent à des décisions, comme en témoigne le dénouement du procès qui a donné lieu au démantèlement de la sculpture de Richard Serra.

### Attentes populaires du public selon Selwood

En résumé, les arguments de la sociologue Fraser nous ont permis de circonscrire le contexte social entourant toute œuvre d'art public. Maintenant, afin de mieux comprendre les comportements cognitifs et affectifs des individus à l'égard de l'art public, le point de vue d'une chercheuse en éducation muséale sera très utile. Justement, Selwood (1995) s'est penchée sur les attentes les plus répandues des citoyens vis-à-vis de l'art public. À cet égard, au terme d'une étude empirique, Selwood conclut que les attentes des citoyens sont souvent en contradiction avec les particularités de plusieurs projets d'art public. Elle décèle cinq attentes populaires au regard de l'art public. Premièrement, la collectivité s'attend d'abord à ce que l'art public soit facilement reconnaissable en tant qu'objet d'art. Le public malmène souvent les œuvres de l'avant-garde comme le « land art » ou les œuvres subtiles ou camouflées comme, par

exemple, des m  
interrogée par S  
ment, l'art publi  
le public et les  
l'aéroport pour  
situations, nous  
lectivité s'attenc  
que l'art public  
l'acier, le béton,  
pierre ou le bro

### L'éducation e

En somme, le  
Selwood, sembl  
voir les projets.  
soumettre aux  
tenue? Non! Il  
des attentes du  
public d'une trè  
tives peuvent s  
particuliers des  
tionner. D'une  
de l'œuvre et, d  
réponse à l'œuv

### Encourager u

Mes recher  
n'ayant aucune  
façon approprié  
étude, j'ai prop  
réflexion patier  
toire d'une dur  
à cette démarcl  
il s'agit tout sir  
avant d'en forn

<sup>3</sup> Traduction libre

exemple, des motifs décoratifs dans les pavés. Deuxièmement, selon la collectivité interrogée par Selwood, l'objet d'art public devrait être beau et inoffensif. Troisièmement, l'art public devrait procurer non pas un défi, mais du plaisir. Les rencontres entre le public et les objets d'art public sont presque toujours fortuites : on ne va pas à l'aéroport pour voir des œuvres, mais plutôt pour prendre un avion. Dans de telles situations, nous sommes rarement disposés à relever un défi ! Quatrièmement, la collectivité s'attend à ce que l'art public soit figuratif. Cinquièmement, elle s'attend à ce que l'art public soit fait de matériaux traditionnels. Les matériaux industriels comme l'acier, le béton, l'aluminium, la fibre de verre, ne sont guère appréciés. On préfère la pierre ou le bronze (Selwood, 1995).

### L'éducation en art public

En somme, les attentes populaires par rapport à l'art public, telles que décrites par Selwood, semblent poser un dilemme pour tous ceux et celles qui veulent en promouvoir les projets. Les artistes devraient-ils se plier aux goûts du public ? Devraient-ils se soumettre aux attentes populaires au péril d'une démarche artistique intègre et soutenue ? Non ! Il est possible de faire autrement. Il serait plus judicieux de tenir compte des attentes du public tout en essayant de proposer et de produire des œuvres d'art public d'une très grande qualité esthétique et artistique. Certaines stratégies éducatives peuvent servir de pont entre les attentes de la collectivité et les intérêts très particuliers des artistes. À cet égard, deux stratégies éducatives semblent bien fonctionner. D'une part, il s'agit d'encourager une attention soutenue du public en face de l'œuvre et, d'autre part, d'encourager une participation active du public lors de sa réponse à l'œuvre.

### Encourager une attention soutenue

Mes recherches antérieures au parc René-Lévesque ont démontré que des sujets n'ayant aucune expertise particulière en art sont néanmoins capables de répondre de façon appropriée et fructueuse à des œuvres d'art public contemporaines. Lors de cette étude, j'ai proposé à mes sujets une démarche plus structurée que d'habitude et une réflexion patiemment considérée, c'est-à-dire une période de contemplation obligatoire d'une durée de cinq minutes, en présence d'une œuvre d'art public choisie. Suite à cette démarche, la performance de mes sujets s'est grandement améliorée. De fait, il s'agit tout simplement de s'arrêter et de ralentir afin de bien regarder une œuvre avant d'en formuler une interprétation (Lachapelle, Douesnard & Keenlyside, 2009).

Je ne prétends pas que le simple fait de prendre plus de temps lors de la contemplation d'une œuvre puisse surmonter tous les obstacles ou que cela suffise à répondre à tous les défis d'entendement posés par l'œuvre. Par contre, je crois que c'est déjà un très bon début. Les résultats de ce projet de recherche laissent croire qu'il est tout à fait possible d'enseigner au regardeur non expert des stratégies d'interprétation qui lui permettront de profiter et de jouir davantage de ses rencontres avec des œuvres d'art.

### Encourager la participation active du public

Il est également possible de favoriser des expériences significatives chez le public en ayant recours à des stratégies de participation active. Il s'agit plutôt de miser sur les aptitudes des participants que sur leurs lacunes. Pour illustrer ce point, voici deux exemples. D'abord, penchons-nous sur le cas de *Cloud Gate* (2004)<sup>4</sup> de l'artiste britannique Anish Kapoor (City of Chicago, 2008). Il s'agit d'une sculpture en acier inoxydable de 66 pieds de longueur par 42 pieds de largeur et 33 pieds de hauteur, installée dans le parc Millennium à Chicago. Cette énorme structure en acier inoxydable poli reflète tout ce qui l'entoure : le ciel, les bâtiments, les passants. De plus, ces reflets sont soumis à des distorsions à cause des formes rondes de la sculpture. Tout comme la sculpture *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra, l'œuvre de Kapoor « entrave » les déplacements du public. Par contre, les aspects ludiques de cette sculpture compensent amplement tout inconvénient qu'elle peut présenter. Donc, les ennuis qu'elle engendre sont vite oubliés. Pour une œuvre abstraite, cette sculpture est quand même extrêmement populaire. Elle séduit le public à tout coup, ou presque : le visiteur adore explorer et jouer avec les multiples façons dont son image est réfléchi à différents endroits sur la surface de cette sculpture.

Le deuxième exemple vient de plus près de chez nous. Lors du *Troisième Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*, tenu à Amos, Québec, en 1997, quarante artistes du monde se réunissent pour réaliser des œuvres d'art public « *in situ* » en hommage à la géologie particulière de la région d'Amos, en Abitibi (Ouellet, 1998). En parallèle au travail des artistes, les citoyens d'Amos sont également invités à participer à plusieurs activités de création conçues spécifiquement pour faciliter leur contribution au Symposium. Une de ces activités est de grande envergure : on invite des Amosois à travailler en groupes afin de déplacer un bloc erratique de dix-huit tonnes à travers la ville<sup>5</sup>. Les moyens proposés sont assez primitifs et rappellent les

techniques utili  
et Stonehenge e  
sissent à déplac  
les mains de pr  
effectuées dans  
tique, de suscite  
différents milieu  
milieu sont autai

### Conclusion

Nous avons p  
que pour la colle  
influent sur l'ap  
remarqué que c  
de la collectivité  
tives fonctionn  
recherches dém  
public en face de  
part, l'œuvre de  
arts visuels en A  
tion active du  
appréciation po  
rien d'éducatif e  
ces œuvres de d  
tégies de répons

<sup>4</sup> Pour voir des images de cette œuvre, visiter le site [www.millennium.org](http://www.millennium.org).

<sup>5</sup> Pour voir des images de cette activité, consulter le catalogue du 3e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue.



l'ntempla-  
à répondre à  
c'est déjà un  
est tout à fait  
étation qui lui  
œuvres d'art.

ez le public en  
e miser sur les  
int, voici deux  
'artiste britan-  
nier inoxydable  
installée dans  
oxydable poli  
lus, ces reflets  
. Tout comme  
entrave » les  
re compensent  
qu'elle engen-  
c, d même  
visiteur adore  
ie à différents

ne Symposium  
997, quarante  
: « *in situ* » en  
Ouellet, 1998).  
ment invités à  
ur faciliter leur  
ure : on invite  
ue de dix-huit  
rappellent les

bitibi-Témiscamingue.

techniques utilisées pour construire des merveilles comme les pyramides d'Égypte et Stonehenge en Angleterre. Onze jours plus tard, plus de mille citoyens d'Amos réussissent à déplacer le bloc erratique jusqu'au Centre d'exposition, où y seront gravées les mains de presque cent enfants de la région. « Toutes les actions posées ont été effectuées dans l'optique de favoriser et de privilégier l'accès, de décroiser la pratique, de susciter et dynamiser la participation, de pénétrer le plus loin possible dans différents milieux. Le projet du bloc erratique et [...] la thématique caractéristique de notre milieu sont autant d'éléments qui traduisent cette préoccupation » (Trudel, 1998, p. 13).

## Conclusion

Nous avons pu constater, grâce aux études de Fraser (1993) et de Selwood (1995), que pour la collectivité en général, plusieurs facteurs sociologiques et psychologiques influent sur l'appréciation de l'art public contemporain. Par contre, nous avons aussi remarqué que certaines stratégies éducatives peuvent servir de pont entre les attentes de la collectivité et les intérêts propres de l'artiste. À cet égard, deux stratégies éducatives fonctionnent bien, ce que j'ai illustré par trois exemples. D'une part, mes recherches démontrent qu'il est possible d'encourager une attention soutenue du public en face de l'œuvre et que cette stratégie donne des résultats bénéfiques. D'autre part, l'œuvre de Anish Kapoor ainsi que les activités éducatives du 3<sup>e</sup> Symposium en arts visuels en Abitibi-Témiscamingue témoignent qu'en encourageant une participation active du public lors de sa réponse à l'œuvre, on encourage également une appréciation positive de l'œuvre d'art. Même si la réalisation d'œuvres d'art public n'a rien d'éducatif en soi, nous pouvons néanmoins pallier cette lacune en accompagnant ces œuvres de diverses activités éducatives : des cartels allongés, des jeux et des stratégies de réponse, ainsi que des activités pour susciter la participation active du public.

## Références

City of Chicago (2008). Cloud gate on the AT&T Plaza. *Millennium Park* [site web]. En ligne. [http://www.millenniumpark.org/artandarchitecture/cloud\\_gate.html](http://www.millenniumpark.org/artandarchitecture/cloud_gate.html) (Consulté le 28 décembre 2008).

Danto, A. C. (1987). *The state of the art*. New York: Prentice Hall Press.

Fraser, N. (1993). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In B. Robbins (dir.), *The phantom public sphere* (pp. 1-32). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kelly, M. (2002). Public art controversy: The Serra and Lin cases. In A. Neill et A. Ridley (dir.), *Arguing about art: Contemporary philosophical debates* (2<sup>e</sup> éd.) (p. 457-469). London: Routledge.

Lachapelle, R. (2003). Controversies about public contemporary art: An opportunity for studying viewer responses. *Canadian Review of Art Education*, 30(2), 65-92.

Lachapelle, R., Douesnard, M. et Keenlyside, E. (2009). Investigating assumptions about the relationship between viewing duration and better art appreciations. *Studies in Art Education*, 50(3), 245-256.

Lachapelle, R. (2010). Aesthetics on the Run: The Public Sphere, Public Art, and Art Education. In Costantino, T. et White, B. (dir.), *Essays on Aesthetic Education for the 21<sup>st</sup> Century* (p. 143-162). Rotterdam, Netherlands: Sense Publishers.

Ouellet, P. (1998). Le bloc erratique qui bouge. In A.-M. Richard (dir.), *3<sup>e</sup> Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue* (p. 42). Amos, Québec: Centre d'exposition d'Amos.

Serra, R. (1989). 'Tilted Arc' destroyed. *Art in America*, 77(5), 34-47.

Trudel, M. (1998). L'art apprivoisé. In A.-M. Richard (dir.), *3<sup>e</sup> Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue* (p. 12-13). Amos, Québec: Centre d'exposition d'Amos.

## SO HOW SHO THEMSEI

David Pariser, pi  
Concordia Unive

The purpose of  
in fashion these  
was called toget  
largest professio  
this term, it is v  
2010). The term  
cause of resistar  
best redundant  
mote the teach  
classroom is, ab  
shares the teach  
version of the g  
program.

There are thr  
justice" as a gui

- 1) The first is  
unless the  
classroom  
in point, co  
board in T  
Evolution  
response.

Comité de lecture :

Anne-Marie Émond  
Alain Savoie  
Francine Gagnon-Bourget  
Pierre Gosselin

Les textes publiés dans ces Actes engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs.

Mise en pages : Solange Lortie communications enr.  
Infographiste-conceptrice

#### REMERCIEMENTS

Nous remercions la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal pour son appui financier.

#### © CRÉA ÉDITIONS

École des arts visuels et médiatiques  
Université du Québec à Montréal  
C.P. 8888, succ. Centre-ville  
Montréal (Québec) Canada  
H3C 3P8

Téléphone 514 987-4115  
Télécopieur 514 987-4047

ISBN 978-2-923999-00-5

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 2012  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

INTRODUCTION

INVESTIGATING I  
Lorrie Blair, Seba

EMPREINTES DIS  
Hélène Bonin, U

PROCESSUS DE C  
EN RECHERCHE C  
Francine Chaîné,

PRELIMINARY RE  
EXPERIENCES OF  
CONTEMPORARY  
Manon Douesnai

LE RAPPORT AU  
DE DIDACTIQUE  
Francine Gagnon

UN MODE MÉTHO  
DE PRATIQUES EN  
Pierre Gosselin, A

VUES ET BÉVUES  
Richard Lachapell

SOCIAL JUSTICE II  
HOW SHOULD TE  
THEMSELVES AN  
David Pariser, Cor

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
INVESTIGATING DRAWING INSTRUCTORS' ATTITUDES ABOUT ASSESSMENT Lorrie Blair, Sebastien Fitch, Concordia University	7
EMPREINTES DISCIPLINAIRES DANS UN PROCESSUS DE RECHERCHE Hélène Bonin, Université Laval	13
PROCESSUS DE CRÉATION ET PROCESSUS D'ACCOMPAGNEMENT EN RECHERCHE CRÉATION : DEUX ESPACES À CONSTRUIRE Francine Chaîné, Université Laval	19
PRELIMINARY RESULTS OF RESEACH INTO MULTI-SENSORY AND KINETIC EXPERIENCES OF EXPERT AND NON-EXPERT PARTICIPANTS WITH OUTDOOR CONTEMPORARY ART AT THE REFORD GARDENS FESTIVAL Manon Douesnard, Concordia University	25
LE RAPPORT AU SAVOIR DES ÉTUDIANTS DANS LES COURS DE DIDACTIQUE EN ARTS PLASTIQUES : CE QU'IL EN RESTE... Francine Gagnon-Bourget, Université de Sherbrooke	31
UN MODE MÉTHODOLOGIQUE POUR LA SAISIE ET LA TRANSMISSION DE PRATIQUES EN ENSEIGNEMENT DES ARTS Pierre Gosselin, Anne Deslauriers, Université du Québec à Montréal	39
VUES ET BÉVUES DE L'ART PUBLIC Richard Lachapelle, Université Concordia	49
SOCIAL JUSTICE IN THE ART CLASSROOM - HOW SHOULD TEACHERS HONOR THE CONTRACT BETWEEN THEMSELVES AND THE COMMUNITY THAT HIRED THEM? David Pariser, Concordia University	55